В. КОРГАНОВЪ

А. С. ПУШКИНЪ

ВЪ

МУЗЫКѢ.

Съ приложеніемъ перечня музыкальныхъ произведеній, написанныхъ по **Пушкину**.

ТИФЛИСЪ.
Типографія К. И. Мартиросіанца, Орбеліановская ул., д. № 1—2.
1899.

Дозволено цензурою, 20-го Мая 1899 г., Тифлисъ.

***

Статья эта въ сокращенномъ изложеніи была прочитана авторомъ 2 мая 1899 года въ залѣ Музыкальнаго училища при Тифлисскомъ Отдѣленіи Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества.

Валовой сборъ съ лекціи и отъ продажи брошюры предназначенъ въ пользу предполагаемаго къ учрежденію „Пушкинскаго“ фонда для нуждающихся ученыхъ, литераторовъ и артистовъ на Кавказѣ.

Предлогаемый читателямъ этюдъ отчасти эстетическаго, отчасти библіографическаго содержанія.

О Пушкинѣ въ музыкѣ издано пока двѣ статьи: 1) въ „Московскихъ Вѣдомостяхъ“ (1880 г., № 162) была помѣщена статейка весьма безсодержательная, если не считать указаній библіографическаго свойства; видимо, за неимѣніемъ лучшаго, ее перепечатали тогда же многія другія періодическія изданія; 2) въ «Новомъ Времени» (1899 г.. № 8271 и слѣд.) недавно появилась довольно обширная статья г. Иванова, въ ней извѣстный нашъ критикъ обнаружилъ знакомство съ многочисленными матеріалами и удачно очертилъ отношеніе композиторовъ къ великому поэту. Предлогаемый нами этюдъ имѣетъ цѣлью сапоставленіемъ особенностей музы Пушкина съ сущностью музыкальнаго искусства, объяснить то выдающееся положеніе, которое занимаетъ Пушкинъ въ музыкѣ; параллель эту авторъ иллюстрировалъ обзоромъ всѣхъ оперъ, написанныхъ по Пушкину.

Къ статьѣ приложенъ библіографическій указатель музыкальныхъ произведеній, написанныхъ по Пушкину; главными матеріалами при составленіи его служили: „Пушкиніана“ Межова (1886 г. Сп. Б.), Каталогъ Адельгейма (1899 г. Кіевъ) и рукописный указатель извѣстной

фирмы В. Бессель и К° (1899), любезно доставившей мнѣ его. Трудъ Межова прекрасенъ, хотя не лишенъ ошибокъ, и, къ сожалѣнію, доведенъ только до 1886 года; указатель В. Бесселя, видно, составленъ самостоятельно, безъ помощи перваго; онъ также представляетъ значительный вкладъ въ Пушкиніану, но пробѣловъ тамъ еще больше, чѣмъ у Межова. Не менѣе значительный и опять таки вполнѣ самостоятельный трудъ Адельгейма тоже далеко не исчерпываетъ всѣхъ свѣдѣній о сочиненіяхъ великаго поэта, положенныхъ на музыку. Пользуясь упомянутыми источниками, авторъ прилогаемаго здѣсь указателя старался собрать въ послѣднемъ наиболѣе полныя и точныя свѣдѣнія о музыкальныхъ сочиненіяхъ, написанныхъ по Пушкину.

Пушкинъ въ музыкѣ.

Въ древности весенній національный праздникъ въ честь Аполлона былъ звеномъ, скрѣплявшимъ узы дружбы всѣхъ народовъ Эллады; такимъ національнымъ праздникомъ является для всей культурной Россіи нынѣ чествуемое столѣтіе рожденія великаго поэта.

Сбылось, пожалуй, уже вполнѣ пророчество Пушкина по отношенію къ самому себѣ, выраженное въ извѣстныхъ стихахъ.

Я памятникъ себѣ воздвигъ нерукотворной;
Къ нему не зарастетъ народная тропа;
Вознесся выше онъ главою непокорной
　　Наполеонова столпа...
Слухъ обо мнѣ пройдетъ по всей Руси великой,
И назоветъ меня всякъ сущій въ ней языкъ:
И гордый внукъ славянъ, и финъ, и нынѣ дикой
　　Тунгузъ, и другъ степей калмыкъ.
И долго буду тѣмъ любезенъ я народу,
Что чувства добрыя я лирой пробуждалъ,
Что въ нашъ жестокій вѣкъ возславилъ я свободу,
И милость къ падшимъ призывалъ.

Сбывшееся пророчество избавляетъ меня отъ какихъ-либо предварительныхъ указаній. напоминаній относительно тѣхъ или другихъ особенностей великаго поэта.

Коснемся этихъ особенностей мы въ дальнѣйшемъ

изложенiи лишь настолько, насколько это будетъ необходимо для выясненiя того положенiя, какое Пушкинъ занимаетъ въ музыкѣ.

Произведенiя Пушкина уже съ первыхъ дней появленiя вь свѣтъ не только были предметомъ многочисленныхъ разборовъ, критики, полемики, восторженныхъ отзывовъ и язвительныхъ упрековъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ стали источникомъ вдохновенiя для представителей самыхъ разнообразныхъ родовъ искусства.

Едва появилась въ печати поэма „Русланъ и Людмила" въ 1820 году, какъ двадцатилѣтнiй поэтъ сталъ свидѣтелемъ ожесточенной полемики двухъ журналовъ, „Сына Отечества" и „Вѣстника Европы". До настоящаго времени въ обществѣ нашемъ можно встрѣтить многочисленныхъ сторонниковъ Бѣлинскаго, въ обширныхъ статьяхъ своихъ превозносившаго автора „Евгенiя Онѣгина", но немало и сторонниковъ Писарева, тоже много писавшаго о Пушкинѣ и доказывавшаго полную несостоятельность Пушкина, какъ поэта. Если заблужденiе не было чуждо нашимъ знаменитымъ критикамъ, то тѣмъ болѣе не могу я претендовать на безупречность приведенной ниже характеристики и тѣмъ болѣе могу надѣяться на снисходительность читателей.

Въ произведенiяхъ искусства, какъ сказано, сочиненiя Пушкина появлялись почти немедленно вслѣдъ за изданiемъ послѣднихъ. Рисунки къ „Кавказскому плѣннику", къ „Братьямъ разбойникамъ" появились уже въ 1824 году; „Капитанская дочка" и „Русланъ и Людмила" вдохновили извѣстнаго художника Шарльманя, „Каменный гость" далъ тему Брюлову. Въ позднѣйшее время живописцы все чаще иллюстрируютъ творенiя великаго поэта; появляются также пародiи и парафразы на послѣднiя.

По наиболѣе склонными къ иллюстрированію Пушкина оказываются музыканты; въ музыкальныхъ иллюстраціяхъ Пушкинъ занялъ болѣе видное мѣсто чѣмъ въ другихъ изящныхъ искусствахъ. Едва появился „Кавказскій плѣнникъ“ въ 1823 году, какъ знаменитые въ свое время композиторъ Кавосъ и балетмейстеръ Дидло поставили большой балетъ съ содержаніемъ этой поэмы. „Русланъ и Людмила“, „Цыгане“, многія мелкія стихотворенія немедленно вслѣдъ за появленіемъ своимъ служили темою или текстомъ для сценическихъ представленій, романсовъ и т. п.

Каковы-же особенности музы Пушкина, вдохновлявшія представителей другихъ искусствъ?

Почему въ области музыки имя Пушкина встрѣчается чаще, чѣмъ Гоголя, Достоевскаго или Некрасова? Почему въ этой области имя нынѣ чествуемаго поэта далеко опередило имена многихъ другихъ высоко талантливыхъ писателей и сосѣдей Пушкина на литературномъ Парнасѣ?

Чтобъ отвѣтить на эти вопросы, мы должны сначала условиться относительно нѣкоторыхъ основныхъ положеній эстетики. О сущности музыкальнаго искусства писалось очень много съ незапамятныхъ временъ. Не было, кажется, ни одного мыслителя, который бы не подошелъ болѣе или менѣе близко къ эстетикѣ или философіи искусства, который не изложилъ бы болѣе или менѣе обстоятельно своихъ взглядовъ на искусство звуковыхъ сочетаній. Какъ въ другихъ отрасляхъ философіи, такъ и въ этой изслѣдованія и опредѣленія получаютъ то или другое значеніе въ зависимости отъ сопряженныхъ съ ними научныхъ изслѣдованій. Нашъ истекающій XIX-й вѣкъ, давшій наукѣ множество геніальныхъ открытій, былъ также эпохою наиболѣе совер-

шенныхъ изслѣдованій въ области музыкальной эстетики. Замѣчательные труды Гельмгольца по акустикѣ появились почти одновременно съ эстетическими трактатами Ганслика и Амброса. Трудъ Ганслика „О прекрасномъ въ музыкѣ“ переведенъ на всѣ европейскіе языки, но несмотря на популярность его среди ученыхъ музыкантовъ, эстетическіе принципы Ганслика до сихъ поръ въ обществѣ мало извѣстны, а въ особенности въ русскомъ обществѣ, обладающемъ, однако, двумя отличными переводами трактата, переводами извѣстныхъ музыкальныхъ критиковъ Иванова и Лароша *).

Трудъ Ганслика вызвалъ не менѣе значительное изслѣдованіе Амброса подъ названіемъ „Границы музыки и поэзіи“. Такъ какъ здѣсь намъ предстоитъ разобраться въ отношеніяхъ поэтическихъ произведеній Пушкина къ музыкальнымъ произведеніямъ, ихъ иллюстрирующимъ, то мы будемъ руководствоваться формулами и опредѣленіями Амброса.

Сущность инструментальной, такъ называемой чистой музыки (симфоніи, квартета и т. п.) состоитъ исключительно въ передачѣ того или другого настроенія, въ изображеніи именно того, что составляетъ высшую задачу каждаго искусства**).

Представьте себѣ картину, изображающую узника въ темницѣ, близъ оконной рѣшотки; живописецъ прекрасно передалъ обстановку заточенія; слабый лунный

*) Съ трудами Гельмгольца и Ганслика я пытался познакомить тифлисскую публику лѣтъ десять тому назадъ въ двухъ лекціяхъ по эстетикѣ.

**) Въ дальнѣйшемъ изложеніи мы будемъ говорить преимущественно о музыкѣ драматической, оперной, гдѣ текстъ нѣсколько расширяетъ средства музыкальнаго искусства, хотя не измѣняетъ основныхъ свойствъ его.

свѣтъ проникаетъ сюда, въ совершенствѣ нарисованы складки грубаго платья, тяжелыя оковы, корка черстваго хлѣба и т. п. Но гдѣ, такъ сказать, гвоздь картины, ея идеи? Въ изнуренномъ лицѣ узника, въ глубокомъ смыслѣ его взора, вь мрачномъ его настроеніи. Если настроеніе это передано неудовлетворительно—картина теряетъ свое художественное, идейное значеніе.

Представьте теперь ту же картину въ описаніи поэтическомъ. Поэтъ отбросилъ подробности обстановки. онъ не описываетъ корки черстваго хлѣба, но онъ прибѣгаетъ къ объясненію ужасныхъ причинъ, вызвавшихъ заточеніе несчастнаго, онъ прибѣгаетъ также къ контрастамъ тихой украинской ночи и душевныхъ волненій Кочубея. Могло ли имѣть мѣсто все это, было бы развѣ это интересно, если бы поэтъ не хотѣлъ познакомить насъ ближе съ состояніемъ узника, внушить намъ представленіе объ его настроеніи? Наконецъ, композиторъ, желающій иллюстрировать ту-же картину звуками, не въ силахъ ни описать намъ желѣзной рѣшотки, ни объяснить значеніе Кочубеева доноса. Онъ прямо приступаетъ къ передачѣ настроенія узника и въ звуковыхъ сочетаніяхъ знакомитъ насъ съ этимъ настроеніемъ.

Настоящимъ искусствомъ слова во всякомъ случаѣ остается поэзія, которая „соприкасается со сферою музыки и пересѣкаетъ ее въ точкѣ возбужденія настроенія, имѣющаго въ поэзіи гораздо большую важность, чѣмъ обыкновенно полагаютъ“. Хотя мысль здѣсь облекается въ форму слова, но все же идея произведенія всегда выше формы, духъ выше слова.

Послѣ убійства Макбета на сценѣ происходятъ пустые, незначущіе разговоры преступниковъ, но сквозь эти слова вѣетъ духъ возмездія, онъ захватываетъ

зрителя и вызываетъ мрачное настроеніе. Такъ великій Моцартъ умышленно черствою аріею морализирующей Эльвиры умѣетъ подготовить слушателя къ страстнымъ сценамъ Донъ-Жуана и Церлины.

По той же причинѣ насъ обдаетъ могильнымъ холодомъ при трехъ-четырехъ аккордахъ духовыхъ деревянныхъ инструментовъ, сопровождающихъ послѣднія слова дуэта Ленскаго и Онѣгина; дуэтъ этотъ не изображаетъ намъ двухъ индивидуальностей на краю могилы; здѣсь композиторъ предпочелъ черствую, строгую форму канона, какъ-бы обезличивающаго нашихъ героевъ въ предсмертный часъ; въ трехъ-четырехъ строкахъ мелодіи, повторяемой безъ измѣненія обоими поклонниками Татьяны, чувствуется роковая развязка поединка.

Такова сила генія и такова сила искусства, настраивающая насъ такъ или иначе при посредствѣ разнообразнѣйшихъ, порою ничтожныхъ средствъ.

Мелкія произведенія конечно, легче доступны всѣмъ, мелкія стихотворенія печатаются тысячами, легче заучиваются, легче запоминаются, они болѣе популярны и скорѣе находятъ себѣ иллюстраціи въ другихъ искусствахъ, въ особенности въ музыкѣ. На мелкія стихотворенія Пушкина написаны сотни романсовъ, авторами которыхъ были композиторы самыхъ разнообразныхъ дарованій и направленій: великій Глинка и диллетантъ графъ Шереметевъ, реалистъ Кюи и слащавый Гурилевъ, Верстовскій и Римскій-Корсаковъ, Мусоргскій и Генарій Коргановъ...

Мы не будемъ вдаваться въ детальныя указанія тѣхъ особенностей произведеній Пушкина, которыя вдохновляли музыкантовъ. Одно и то же стихотвореніе, отличающееся глубиною замысла, идейностью, привлекаетъ вниманіе одного композитора, благодаря граціоз-

ности стиха, другого—колоритностью, третьяго симпатичнымъ сюжетомъ, четвертаго—настроеніемъ и т. д. Представьте множество такихъ стихотвореній и по нѣсколько романсовъ на каждое изъ нихъ. Возможны ли тутъ обобщенія и формулировки?

Иное дѣло—крупныя произведенія, напримѣръ, оперы: написано ихъ сравнительно не много; такъ сказать, варіантовъ очень мало, все главное само рельефно выступаетъ и разобраться здѣсь гораздо легче. Намѣтимъ вкратцѣ особенности этихъ выдающихся произведеній.

Одною изъ счастливѣйшихъ въ отношеніи обилія варіантовъ или разнообразія иллюстрацій была поэма „Кавказскій плѣнникъ“ (1823) Извѣстный композиторъ первой половины XIX в. Кавосъ воспользовался новизною сюжета въ „Кавказскомъ плѣнникѣ“, его, такъ сказать, экзотическими сторонами, фантастичностью обстановки, какую тогда приписывали жизни „на погибельномъ Кавказѣ“; балетъ Кавоса (1823) оказался удачнымъ, но настолько далекимъ отъ поэмы Пушкина, что успѣхъ перваго ничуть нельзя объяснить достоинствами послѣдней. Драматическія сцены съ музыкой Алябьева (1859) тоже не прибавили лавровъ къ вѣнцу Пушкина. Опера Ц. Кюи (1882) на тотъ же сюжетъ пока является лучшей къ нему иллюстраціей; опера имѣла бы успѣхъ и, надо полагать, не сошла бы со сцены, если бы композиторъ болѣе выдержалъ couleur locale и былъ болѣе подвиженъ; но, съ одной стороны, вліяніе итальянцевъ слишкомъ сильно отразилось на первой оперѣ врага итальянизма: Фатима и Маріамъ, Абубекръ и Казенбекъ поютъ такія канцоны, какія слушатели допустили бы въ старинныхъ операхъ, но не въ современномъ произведеніи передового реалиста; съ другой стороны, итальянскія кантилены въ старыхъ операхъ часто че-

редуются съ музыкальными эпизодами въ быстромъ темпѣ, порою напоминающими польки и галопы, а опера Кюи, какъ и большинства реалистовъ, въ особенности вагнеристовъ, написана преимущественно въ медленномъ темпѣ, точно композиторъ вѣщаетъ что-то весьма мудреное и хочетъ внушить слушателямъ мельчайшія детали своей рѣчи. Таковы, впрочемъ, повторяю, и самъ Вагнеръ и большинство современныхъ намъ композиторовъ. Видимо, веселье, оживленіе покидаютъ искусство, наступаетъ въ музыкѣ, какъ сказалъ А. Рубинштейнъ, эпоха страданія, „сумерки боговъ"... Романтическій и лирическій элементы поэмы Пушкина схвачены удачно и разработаны Цезаремъ Кюи мѣстами прекрасно.

Слѣдующее значительное произведеніе Пушкина, положенное на музыку—„Русланъ и Людмила" (1820); рядъ сказочныхъ героевъ и событій, яркихъ, рельефныхъ, нашелъ красивую иллюстрацію въ мимикѣ, обстановкѣ, костюмахъ и музыкѣ талантливыхъ руководителей петербургскаго балета въ двадцатыхъ годахъ истекающаго столѣтія. Другое произведеніе Пушкина съ фантастическимъ текстомъ -„Сказка о рыбакѣ и рыбкѣ"—(1835) также послужила сюжетомъ для балета (1867) модныхъ въ свое время авторовъ Сенъ-Леона и Минкуса. Произведенія эти, какъ и музыкально драматическій отрывокъ Сычова (1882), на тотъ же сюжетъ, давно померкли и забыты въ наши дни, но ярко сіяетъ третье произведеніе на текстъ „Руслана и Людмилы", геніальная опера Глинки (1842), краса и гордость русскаго музыкальнаго искусства.

Въ увертюрѣ уже чередуются настроенія соотвѣтствующія тѣмъ, какія вызываетъ опера въ зрителѣ или поэма въ читателѣ: тутъ и радостно смѣлые порывы вступленія, и любовно пѣвучая, богатырски пѣвучая

мелодія „О, Людмила!“, мѣстами намеки на нѣчто таинственное, то забавное, то смутное, волнующее, томительное. Такое же прелестное симфоническое произведеніе—интродукція ко 2-му акту.

Музыкальныя красоты всей оперы вообще неисчислимы; разнообразные колориты ея переносятъ слушателя изъ капищъ древняго Кіева въ пустынное поле, усѣянное костями, въ чудные сады Черномора, къ колдуньѣ Наинѣ, въ суровую обстановку финской природы; могучее чародѣйство и нѣжная страсть, мрачное и комичное—все подмѣтилъ Глинка у Пушкина, все передалъ въ звукахъ такъ, какъ никто. Музыкальныя характеристики, помѣщенныя въ оркестрѣ, безподобны, но нельзя сказать того же о дѣйствующихъ лицахъ, безцвѣтныхъ и ординарныхъ, благодаря бездарности либреттистовъ, вложившихъ въ уста героевъ рѣчи, безъ индивидуальныхъ особенностей и не поддающіяся требуемой характеристикѣ (Удачнѣе прочихъ, болѣе живыми, естественными являются Фарлафъ, Ратмиръ и Русланъ). Не менѣе вреда принесли либреттисты оперѣ неумѣніемъ передѣлать сказку Пушкина въ форму, требуемую музыкальною драмою, вслѣдствіе чего получились безсвязныя картины, эпизоды, мало сценичные, но безподобные въ концертномъ исполненіи. Правда, самъ Пушкинъ признавалъ за своею сказкою безсвязность изложенія, рядъ арабесокъ, безжизненность героевъ. Правда и то, что другой геній, Глинка, воспроизвелъ аналогичное музыкальное произведеніе, но это не оправдываетъ либреттистовъ, перерабатывавшихъ поэму въ драму.

Фантастичность и колоритность, столь яркія въ „Русланѣ“, выступаютъ довольно рельефно и въ новѣйшей оперѣ на сюжетъ Пушкина (1824)--въ „Бахчисарайскомъ фонтанѣ“ Федорова (1897); она является какъ

бы возрожденіемъ забытой оперы того же названія Кавоса (1840), но въ обновленномъ видѣ *).

Даргомыжскій, знаменитый музыкальный иллюстраторъ человѣческой рѣчи, талантливый мастеръ музыкальной характеристики дѣйствующихъ лицъ (въ отношеніи преимущественно вокальномъ), оставилъ намъ двѣ начатыя и три оконченныя оперы на сюжеты Пушкина. Въ произведеніяхъ этихъ наибольшій интересъ представляетъ именно то, чего не достаетъ оперѣ Глинки: интересъ драматической концепціи и указанной выше характеристики. Пушкинъ писалъ „Русалку“ (1826), какъ либретто для какого-то композитора; это достаточно объясняетъ тотъ захватывающій интересъ, который представляетъ опера Даргомыжскаго (1862) въ отношеніи драматическомъ. Красота же и пластичность пушкинскаго стиха въ связи съ поразительными декламаціонными оборотами Даргомыжскаго завершаютъ характеристику этой оперы, можно сказать, единственной въ своемъ родѣ. Вспомните только фразы изъ перваго дуэта Наташи и князя:

И совѣсть мучаетъ, и страхъ меня беретъ...
Ужъ не сердитъ ли?...
. . . .
Такъ, стало, горе есть...
Его скрываешь ты?...
. . . .
Ужъ не разлука ли?...
. . . .
А это отдашь... отцу...

Речитативы, написанные Даргомыжскимъ къ этимъ словамъ, — перлы декламаціи, образцы художественной и

*) Въ настоящее время талантливый молодой композиторъ Ильинскій оканчиваетъ партитуру оперы „Бахчисарайскій фонтанъ“.

естественной фразировки. Тѣмъ не менѣе, слѣдуетъ замѣтить, что здѣсь мало чистой музыки, источника тѣхъ или другихъ настроеній; она лишена самостоятельности; наиболѣе оформленные музыкальные номера написаны въ манерѣ французскихъ композиторовъ, щеголяющихъ, какъ выражается Сѣровъ, перцемъ и кардамономъ. Вотъ этотъ недостатокъ чисто музыкальныхъ красотъ и является причиною страннаго впечатлѣнія, производимаго спектаклемъ на слушателя: при глубокомъ драматизмѣ и реальной передачѣ его, опера не захватываетъ зрителя, а трогаетъ его поверхностно; недоумѣніе Наташи и смутное предчувствіе невѣрности князя, высказываемые ею въ талантливѣйшихъ декламаціонныхъ оборотахъ, вызываютъ въ насъ полное сочувствіе къ настроенію ея, но горе Наташи, ея сердечныя муки, доводящія до самоубійства и по существу своему почти неподдающіяся словесной передачѣ въ оперѣ, проходятъ мимо насъ едва замѣченными, потому что музыка, выразительница этого ужаснаго настроенія, здѣсь либо молчитъ, либо впадаетъ въ не естественный энтузіазмъ, подобный ложно-классическому паѳосу. Высшее проявленіе декламаціоннаго дарованія Даргомыжскаго представляетъ опера „Каменный гость“ (или „Донъ-Жуанъ“, 1871); она написана на текстъ Пушкина (1830), при чемъ произведеніе послѣдняго взято, какъ либретто, безъ малѣйшаго измѣненія. Въ композиціи нѣтъ дѣленія на опредѣленные номера, какъ то существуетъ въ другихъ операхъ; речитативъ выражаетъ каждый изгибъ настроенія дѣйствующихъ лицъ, каждое хотя бы мимолетное, ихъ чувство „Хочу, говоритъ Даргомыжскій, чтобы звуки прямо выражали слово, хочу правды“.

Его же опера-балетъ „Торжество Вакха“ (1867; II.—1826) и отрывки изъ начатыхъ оперъ „Рогдана“

(1875) и „Мазепа“ (1872) мало извѣстны и, подобно „Кавказскому плѣннику“ Алябьева, не прибавили лавровъ ни къ славѣ поэта, ни музыканта.

Подобную „Каменному гостю“ оперу (1898) написалъ Римскій-Корсаковъ на текстъ „Моцарта и Саліери“ (1830).

Изъ прозаическихъ произведеній нашего поэта на музыку положено только одно; опера Направника „Дубровскій“ (1895) является прекрасной музыкальной иллюстраціей къ повѣсти Пушкина того же названія (1832). Мелодраматическіе эффекты, красиво изложенные, легкій разсказъ, мѣстами не лишенный увлекательности, слегка, но удачно очерченные типы, нашли въ этой оперѣ соотвѣтствующую обработку.

Композиторы, необладающіе значительнымъ драматическимъ дарованіемъ, но мечтающіе объ успѣхахъ на сценѣ, весьма соблазнительныхъ, наиболѣе шумныхъ и часто наиболѣе выгодныхъ, прибѣгаютъ обыкновенно къ либретто, составленному по небольшому, но эффектному популярному произведенію; одноактныя и двухактныя оперы выдающихся современныхъ композиторовъ—рѣдкость, тогда какъ къ Пушкинскимъ „Цыганамъ“ (1824) написана музыка и диллетантомъ Лишинымъ (1875, отрывокъ) и полудиллетантомъ Эрлангеромъ (въ Лейпцигѣ), и начинавшими композиторами Рахманиновымъ (1892) и Іономъ (1897). Но почему всѣ эти крошечныя оперы не пользуются успѣхомъ? Нетрудно отвѣтить на этотъ вопросъ, вспомнивъ характеристику поэмы, сдѣланную Бѣлинскимъ: „Идея, „Цыганъ“ вся сосредоточена въ героѣ этой поэми, Алеко;... а въ Алеко Пушкинъ хотѣлъ показать образецъ чоловѣка, который до того проникнутъ сознаніемъ человѣческаго достоинства, что въ общественномъ устройствѣ видитъ одно только униженіе и позоръ

этого достоинства и потому, проклявъ общество, равнодушный къ жизни Алеко въ дикой цыганской волѣ ищетъ того, чего не могло дать ему образованное общество, окованное предразсудками".

Какъ ни поэтично произведеніе Пушкина, какъ ни увлекательно оно, тѣмъ не менѣе обращенное въ музыкальную драму не можетъ сохранить всѣхъ своихъ прелестей, такъ какъ ни одно проявленіе основной идеи поэмы не можетъ быть иллюстрировано звуками; проявленія эти связаны съ настроеніями, такъ сказать, отрицательными и становятся понятны только путемъ разсужденій.

Гораздо удачнѣе былъ выборъ „Графа Нулина" поэма (1827) полная остроумія, легкости, граціи, благороднаго тона, написанная превосходными стихами, можетъ быть обращена въ такую же прелестную небольшую оперу, но въ рукахъ Лишина (1876) поэма обратилась только въ попытку и довольно неудачную.

Какъ попытку и тоже не вполнѣ удачную, слѣдуетъ отмѣтить весьма оригинальную оперу Мусоргскаго „Борисъ Годуновъ". Пушкинъ, подъ впечатлѣніемъ извѣстныхъ эпизодовъ изъ „Исторіи Государства Россійскаго" и подъ сильнымъ вліяніемъ автора ея, затмившимъ индивидуальность поэта, написалъ драму (1827), посвященную Карамзину и оказавшуюся отчасти мелодрамою, отчасти драматическою хроникою, съ героями, блѣдно очерченными, съ пестрыми сценами, то глубокими, захватывающими, то слабыми, дѣланными. Мѣстами Пушкинъ въ этомъ произведеніи приближается къ Шекспиру; такое сходство Бѣлинскій находитъ, напримѣръ, въ превосходномъ окончаніи трагедіи: когда Мосальскій объявилъ народу о смерти Годунова, „народъ въ ужасѣ молчитъ"... Отчего же онъ молчитъ? развѣ не самъ онъ хотѣлъ гибели Годуновскаго рода? Развѣ не самъ онъ кричалъ:

„Вязать Борисова щенка?“.. Мосальскій продолжаетъ: Что жъ вы молчите? Кричите: Да здравствуетъ царь Дмитрій Ивановичъ“!...

„Народъ безмолвствуетъ“...

Припомнимъ сказанное нами въ началѣ статьи и замѣтимъ, что геній способенъ внушить намъ нѣкоторыя настроенія простыми, ничтожными средствами, даже молчаніемъ; онъ чуетъ внутреннюю мощь этого патетическаго момента, предъ которымъ безсильны всѣ искусства. Да, безмолвіе можетъ въ насъ вызвать порою настроеніе, какого не вызоветъ даже музыка.

Мусоргскій положилъ драматическую хронику Пушкина, почти безъ измѣненій, на музыку (1878); рядъ отрывочныхъ, почти самостоятельныхъ сценъ производитъ въ общемъ пестрое впечатлѣніе, напоминающее оперу „Русланъ и Людмила“. Въ речитативахъ ультра-реалистъ Мусоргскій интересенъ, пока не переходитъ границъ изящнаго, художественнаго; рисуя звуками происходящее на сценѣ, онъ часто теряетъ чувство мѣры, то увлекается мелочами, то употребляетъ пріемы анти-эстетическіе.

Развитіе музыкальныхъ идей чуждо Мусоргскому; модуляціи случайны, пріемы порою невозможные, противоестественные; критическое отношеніе къ себѣ и чувство прекраснаго порою покидаютъ его... Такъ характеризуетъ оперу и ея автора нашъ другой талантливый реалистъ-композиторъ Ц. Кюи. Болѣе интересна въ оперѣ народная толпа, возбужденная, страстная, энергичная, а также юморъ въ нѣкоторыхъ сценахъ, порою превосходящій юмористическіе обороты въ операхъ Даргомыжскаго.

Народныя массы стали предметомъ музыкальной характеристики сравнительно недавно; это одинъ изъ элементовъ музыкальной драмы, наиболѣе выразительныхъ, но и наиболѣе трудно поддающихся обработкѣ; быть мо-

жетъ, вслѣдствіе этой послѣдней причины вышеуказанная патетическая сцена—тяжелое, удрученное, смущенное настроеніе народа московскаго въ роковой моментъ исторіи оставленъ композиторомъ безъ вниманія. Что касается юмора, то послѣдній имѣетъ мало общаго какъ съ музою Пушкина, такъ и съ русскою натурою (великорусскою), да и музыкальному изображенію поддается съ трудомъ; встрѣчается онъ въ операхъ рѣдко, преимущественно въ речитативахъ, гдѣ комизмъ проявляется въ текстѣ, при чемъ музыка почти теряетъ свои самобытныя стороны.

Въ 1856 г. баронъ Шелль и князь Кугушевъ исковеркали „Полтаву", вставили шутовъ, дали тенору партію Мазепы и т. д.; получилась, по словамъ Сѣрова, пародія на Пушкина. Не такъ отнесся къ этой поэмѣ Чайковскій.

Обращаясь къ Чайковскому, какъ музыкальному иллюстратору Пушкина, мы находимъ въ первомъ композитора, наиболѣе близкаго къ поэту въ отношеніи лирическаго дарованія, хотя и здѣсь нѣтъ полной гармоніи, индивидуальныя особенности вносятъ порою разладъ въ нѣжную дружбу ихъ музъ. Благородство стиля имъ врождено; все низкое, пошлое имъ чуждо. Стоитъ прочесть нѣсколько страницъ „Полтавы" или „Онѣгина", чтобы испытать обаяніе художественныхъ формъ, красоты изложенія и экспрессіи; даже Писаревъ, непризнающій въ Пушкинѣ геніальнаго писателя, преклоняется предъ чувственной прелестью его стиха. Не менѣе пѣвучи, красивы и выразительны мелодическіе и гармоническіе обороты Чайковскаго; его знаменитое фортепянное тріо на смерть Н. Рубинштейна весьма простыми средствами вызываетъ въ насъ послѣдовательно самыя противоположныя настроенія и настолько глубокія, захватывающія, что досадно на композитора, слишкомъ часто нарушающаго эти

настроенія и слишкомъ долго и щедро расточающаго разнообразные плоды своего вдохновенія.

Элементы такъ-называемаго „классическаго“ стиля встрѣчаются у обоихъ, но у Пушкина въ болѣе законченномъ, опредѣленномъ видѣ, какъ бы органически связанномъ съ идеями поэта; у Чайковскаго же, часто колебавшагося между самыми разнообразными вѣяніями въ области искусства, безформенное нагроможденіе звуковъ встрѣчается рядомъ либо съ отдѣланными номерами на манеръ боготворимаго имъ Моцарта, или даже рядомъ съ номеромъ, цѣликомъ заимствованнымъ у композитора прошлаго столѣтія; въ немъ замѣтна неустойчивость, болѣе свойственная художникамъ нашей эпохи.

Лира Пушкина издаетъ аккорды блестящіе, жизнерадостные, полные и мощные, какъ общественный бытъ русскаго барина двадцатыхъ годовъ; народъ для него —„толпа непосвященная, тупая, хладная, надменная“...

Чайковскій—сынъ иного времени. Не столь знатнаго происхожденія и не такъ обезпеченный въ матеріальномъ отношеніи (въ особенности въ годы молодости), онъ принадлежитъ эпохѣ освобожденнаго крестьянина; лира его настроена, подобно русскимъ народнымъ напѣвамъ, въ минорномъ тонѣ; мелодія его тяготѣетъ къ рисунку печальному, унылому, на первый взглядъ бѣдному, монотонному (я говоря о той *діатонической гаммѣ*, которую, въ болѣе или менѣе полномъ объемѣ, можно встрѣтить въ большинствѣ лучшихъ мелодій Чайковскаго). Веселье не чуждо ему, но веселье парней на селѣ, пляски на лужайкѣ и хороводы дѣвокъ ему ближе, чѣмъ балъ въ столичныхъ салонахъ. Онъ любитъ народъ, чуетъ великій духъ и мощь его, стремится изобразить въ энергичныхъ и рельефныхъ формахъ страсти народныя, обыкновенно полныя драматическаго элемента, яркихъ и

мрачныхъ красокъ, а ихъ-то и мало на палитрѣ Чайковскаго; какъ ни старался композиторъ выдвинуть настроеніе толпы, встрѣчающей Кочубея, идущаго на плаху, но по рельефности и выразительности оно значительно уступаетъ аналогичнымъ сценамъ въ произведеніяхъ многихъ другихъ композиторовъ (въ особенности, конечно, Мейербера). Не удаются ему и отдѣльныя партіи съ трагическимъ содержаніемъ: арія Кочубея „Заутра казнь“, подобно не менѣе знаменитой по тексту аріи Демона (Рубинштейна) „Клянусь я первымъ днемъ творенія“, въ музыкальномъ отношеніи крайне блѣдны, не вызываютъ того подъема, того возбужденія, какъ въ поэмахъ двухъ нашихъ знаменитыхъ поэтовъ. Эстетическое чутье Чайковскаго къ драматическимъ концепціямъ порою настолько измѣняетъ ему и вмѣстѣ съ тѣмъ преобладаніе лирическаго элемента въ немъ проявляется настолько рѣзко, что даже прелестныя слова поэмы:

„Тиха украинская ночь...“,

произносимыя при соотвѣтствующей декораціи и обстановкѣ, вложены въ уста Мазепы-злодѣя, да при томъ баса. Конечно, басамъ не воспрещается выражать свои поэтическія чувства, но голосъ Маріи вѣдь гармонировалъ бы болѣе съ настроеніемъ сцены.

Борьба страстей, ужасъ смерти, пестрота картины, величіе побѣдителя, чудесно изображенныя поэтомъ въ описаніи Полтавской битвы, по той же причинѣ не нашли соотвѣтствующей иллюстраціи въ оперѣ Чайковскаго: онъ слишкомъ мягокъ, нѣженъ. Это художникъ лирикъ и въ области лиризма является совершеннѣйшимъ отзвукомъ Пушкина; вотъ почему многія музыкальныя формы (речитативъ, нѣкоторыя симфоническія картины, аріи и т. п.) въ операхъ Чайковскаго стоятъ гораздо ниже его аріозо, прелестнаго въ отношеніи

экспрессіи, реализма, мелодичности, гармонизаціи и инструментовки. Если нельзя лучше передать мыслей, волнующихъ Ленскаго, романтическаго, нѣмецки-сентиментальнаго юноши, (предъ дуэлью), чѣмъ это сдѣлалъ Пушкинъ, то тѣмъ болѣе нельзя найти къ этимъ строкамъ лучшей музыкальной иллюстраціи, чѣмъ знаменитое и всѣмъ извѣстное аріозо изъ оперы Чайковскаго.

О каждой изъ трехъ оперъ Чайковскаго на текстъ Пушкина можно сказать слѣд.: „Пиковая дама" (1834) была неудачно передѣлана въ либретто для оперы (1890), являющейся въ музыкальномъ отношеніи одной изъ лучшихъ въ современномъ репертуарѣ *); „Полтава" (1826) передѣланная въ оперу „Мазепа" (1894) менѣе интересна; въ оперѣ много физическихъ страданій (убійство, казнь, заточеніе, сумасшествіе), чуждыхъ музамъ поэта и композитора. „Евгеній Онѣгинъ" (1825) не могъ быть втиснутъ въ обычныя драматическія рамки и потому музыку къ нему (1878) Чайковскій назвалъ „лирическими сценами"; по существу своему романъ Пушкина требуетъ въ композиторѣ преимущественно лирическаго таланта; это лучшая арена для послѣдняго, вслѣдствіе чего и произведеніе Чайковскаго—лучшая музыкальная иллюстрація къ пушкинскому тексту.

Припомнивъ особенности дарованія нашего геніальнаго поэта, ярко выразившіяся въ перечисленныхъ здѣсь произведеніяхъ, мы замѣчаемъ господство положительно прекрасныхъ типовъ и настроеній. Пушкинъ, несмотря на проявляющійся порою въ немъ скептицизмъ, остается преимущественно романтикомъ-идеалистомъ, художникомъ положительно прекраснаго.

---

*) На сюжетъ „Пиковой дамы" написана также опера извѣстнымъ французскимъ композиторомъ Галеви, авторомъ „Еврейки".

Музыка, въ свою очередь, можетъ быть названа искусствомъ положительно прекраснаго: отрицательныхъ сторонъ жизни она не въ силахъ иллюстрировать; достаточно вспомнить средства этого искусства,—сочетанія благозвучныя, порою, даже часто чередующіяся, съ диссонансами, при чемъ послѣдніе стремятся къ первымъ и всегда разрѣшаются ими; такихъ музыкальныхъ произведеній, какъ нѣкоторые акты вагнеровскихъ оперъ, заключающіе одно благозвучіе на сотни диссонансовъ,—не много, да и они не задаются изображеніемъ отрицательно-прекраснаго.

Идеи, лежащія въ основаніи сатиры, эпиграммы или даже дидактическаго произведенія, и настроенія, ими вызываемыя, лежатъ внѣ музыкальной области. Насмѣшка, отвращеніе также не поддаются звуковой иллюстраціи, какъ и конкретныя понятія или аналитическія разсужденія.

Иронія Панглоса, презрѣніе къ Плюшкину или разсужденія о цѣнности жизни, все это чуждо композитору тогда какъ музыка можетъ „воспѣть" Мадонну и настроить насъ также возвышенно, какъ картина Рафаэля она можетъ изобразить радость и печаль; можетъ настроить и элегически, и трагически, но музыка, какъ сказалъ Моцартъ, всегда будетъ музыкою, т. е. искусствомъ благозвучія, искусствомъ „положительныхъ" настроеній.

Вотъ почему Пушкинъ съ его произведеніями, жизнерадостными, идиллическаго, воинственнаго или эпическаго характера, любовными, или мрачными, чаще вдохновлялъ композиторовъ, чѣмъ язвительный Вольтеръ, юмористъ Гоголь, поэты Weltschmerz'a или авторы „психологическихъ" романовъ.

Самъ поэтъ относился къ музыкѣ такъ, какъ относятся многіе свѣтскіе молодые люди, безъ опредѣлен-

ныхъ продуманныхъ принциповъ, а слѣдовательно, безъ постоянныхъ симпатій; то онъ превозноситъ ее, говоря:

... Изъ наслажденій жизни
Одной любви музыка уступаетъ,
Но и любовь—мелодія..

то восхищается цыганскими, можно сказать, антимузыкальными пѣснями „пьяной цыганки Тани"; то называетъ Россини и итальянскую оперу „представителями рая небеснаго", то упрекаетъ поэта, пишущаго текстъ оперы; „я бы и для Россини не пошевелился", говоритъ онъ и въ то же время пишетъ „Русалку" для посредственнаго композитора.

Подобныя противорѣчія, однако, не мѣшали Пушкину создавать произведенія, полныя такихъ чисто-музыкальныхъ красотъ, что лира Евтерпы оказывалась безсильна иллюстрировать ихъ; великое множество произведеній этихъ, даже въ обработкѣ талантливѣйшихъ музыкантовъ, гораздо выше мелодическихъ и гармоническихъ красотъ, ими вызванныхъ.

Не много нашлось въ Россіи композиторовъ, которые не обращались бы къ этому источнику безконечно-разнообразныхъ поэтическихъ настроеній; писали музыку къ тексту Пушкина даже иностранцы, ставили всѣ эти оперы даже за границею, (недавно опера Глинки поставлена была въ Австраліи). Но, несмотря на многое эклектическое и въ Пушкинѣ, и въ Чайковскомъ, и въ Глинкѣ. музыкально-драматическія произведенія на сюжеты Пушкина, какъ самъ геніальный нашъ поэтъ, остаются преимущественно русскими и достояніемъ преимущественно русскаго общества. Существуютъ прекрасные переводы Пушкина на всѣ иностранные языки, но подлинникъ выше перевода, и подлинный Пушкинъ неизмѣримо выше переведеннаго, а потому болѣе понятенъ и близокъ сво-

имъ соплеменникамъ. Въ отношеніи музыкальной обработки — лучшія композиціи принадлежатъ авторамъ *второй* половины нынѣшняго столѣтія, когда реализмъ въ искусствѣ развернулся, быть можетъ, до своихъ крайнихъ (въ эстетическомъ отношеніи) предѣловъ. Реалисты-композиторы покинули условную форму аріи, герои ихъ прибѣгаютъ постоянно либо къ речитативу, либо къ аріозо; въ обоихъ случаяхъ *текстъ* играетъ гораздо болѣе важную роль, чѣмъ въ старинной формѣ аріи, прелесть которой заключалась почти исключительно въ специфически музыкальныхъ красотахъ. Такое значеніе текста неминуемо приводитъ насъ къ пушкинскому стиху, т. е. къ Пушкину въ подлинникѣ.

По случаю перевода текста оперы Гуно „Фаустъ" авторъ выражалъ неудовольствіе относительно звучности словъ: „Demeure chaste et pure", - говорилъ онъ, лучше звучитъ въ Каватинѣ Фауста, чѣмъ „Dimora casta e pura", хотя итальянскій языкъ поэтичнѣе французскаго.

Могутъ ли герои и героини Пушкина, взятые почти исключительно изъ русскаго народа, сохранить вполнѣ свою индивидуальность, если въ уста имъ будутъ вложены переводы, хотя бы самые удачные, чуднаго его стиха?

Намъ понятны и даже близки Моцартъ, Шекспиръ, Рафаэль, мы чувствуемъ прелесть иноземнаго искусства, потому что элементы нашего культурнаго развитія цѣликомъ заимствованы у иноземцевъ; но рельефныя и самобытныя формы, въ которыя вылилась наша духовная жизнь также, какъ великій мастеръ этихъ формъ, А. С. Пушкинъ, - пока еще чужды Западу; это наше достояніе, наша гордость, наша слава.

ПЕРЕЧЕНЬ

произведеній А. С. Пушкина, положенныхъ на музыку съ указаніемъ годовъ ихъ сочиненія, перваго изданія или исполненія.

	Композиторы.
Адель (1822)	Глинки (1850) Аржантонъ (1856), Бороздинъ (1858), Голеевскій, Кузминскій, Бобринскій, Фарескій.
Ангелъ (1827)	Свѣчинъ (1857), Кузминскій (1870), А. Рубинштейнъ (1879), Арнольдъ, Арендсъ, Гродзкій, Зубовъ, Шуваловъ, Ломакинъ, кн. Юсуповъ, Эрлихъ.
Анжело (1833)	Булаховъ (1858).
Анчаръ (1828)	Аренскій, Римскій-Корсаковъ.
Бахчисарайскій фонтанъ (1824)	Кавосъ (1824, балетныя сцены), Гурилевъ (1862), Бларамбергъ, Кюи, (1860 хоръ) Федоровъ (1895, опера). Алябьевъ (балетъ), Титовъ, Ильинскій (1899, опера).
Борисъ Годуновъ (1825).	Мусоргскій (1874, опера).
Богъ помочь вамъ (1826).	Даргомыжскій (1851), К.
Буря (1825)	А. Рубинштейнъ, Титовъ, Геникe.
Безумныхъ лѣтъ угасшее веселье (1830).	Вильбоа.
Близь мѣстъ гдѣ царствуетъ Венеція златая (1827).	Глазуновъ.

Была пора (1836).	Маттернъ.
Былъ и я среди донцовъ (1829).	Энгель.
Воспоминаніе (1828).	Сидоровичъ (1874),
Въ минуту нѣжности.	Дмитріевъ.
Вакхическая пѣсня (1825).	Брянскій, Глазуновъ, Кюи, Направникъ, Римскій-Корсаковъ, Чайковскій, Рубинштейнъ (1861), Доргомыжскій.
Вотъ зеркало мое (Венерѣ 1814 г.).	Віардо (1882).
Веселый пиръ (Я люблю веселый пиръ (1824).	Вильбоа.
Вишня (1815).	Направникъ (1877), Орловъ.
Воевода (1833).	Направникъ (1877).
Возстань, о, Грецiя (1823).	Дьяковъ (1874).
Воротился ночью мельникъ (1832).	Даргомыжскій (1851), Смирнитскій (1856) Ясинскій (1856), Алябьевъ (1868), Соломирскій (1872), Всеволожскій (1873), Тивольскій (1875). Альбрехтъ (1875), кн. Воронцовъ, Дмитріевъ.
Въ Альбомъ (Если жизнь тебя обманетъ (1827).	Арнольдъ (1841), Альбрехтъ, Алябьевъ, Воронцовъ, Всеволожскій, Гунке, Демидовъ, Дерфельдъ, Дмитріевъ, Смирнитскій, Сокольскій, Тивольскій.
Вопросъ и отвѣтъ	Дельвигъ (1856).
Вчера вакхическихъ друзей	Яковлевъ (1859).

Владыко дней моихъ	Даргомыжскій (1860, на 4 голоса), Игнатьевъ, Римскій-Корсаковъ.
Все мое, сказало злато (1827).	Петерсъ (хоръ).
Въ часы забавъ иль праздной скуки (1830).	Шеферъ.
Гречанкѣ (Ты рождена воспламенять) (1822)	Даргомыжскій (1852), Бар. Шель (1879), Бобринскій, Римскій-Корсаковъ, М. Ивановъ (1888), Г. Коргановъ.
Графъ Нулинъ (1827).	Лишинъ (1876, опера).
Гонимы вешними лучами	Стуковенко.
Даръ напрасный, даръ случайный (1828).	Болле (1840), Домашнева (1850), Огаревъ(1855), Коваленскій, Мортье.
Два ворона (1828).	Верстовскій (1829), Арнольдъ (1842) Макаровъ (1862), Рубинштейнъ (1863), Алябьевъ (1870), Памазанскій (1874), Віардо (1882), Даргомыжскій, Блуменфельдъ, Брянскій, Римскій-Корсаковъ.
Делибашъ (1829).	Ломакинъ, Петерсъ, Поповъ.
Делія (1812).	Сомовъ (1883), Глазуновъ.
Для береговъ отчизны дальней (1830).	Фитюлькинъ (1844), Домашнева (1847), кн. Кугушевъ (1856), Христіановичъ (1856), Федоровъ (1861), Віардо (1865), Направникъ (1877), Римскій - Корсаковъ, Казбирюкъ, Блуменфельдъ, Бородинъ.

Добрый совѣтъ, (Давайте пить, (1817).	Кюй (1860, хоръ), Вильбоа, Соколовъ.
Доридѣ, (Я вѣрю, я любимъ, 1820).	Римскій-Корсаковъ (1870) Кастріото-Скандербекъ.
Дорожныя жалобы (1829).	Бахметовъ (1856), Бернардъ.
Друзьямъ (1816).	Даргомыжскій (1851), Вильбоа.
Домикъ въ Коломнѣ (1830).	Соловьевъ (1899, опера).
Дубровскій (1832).	Направникъ (1895 опера).
Донъ (1829).	Брянскій.
Добрый человѣкъ (1817).	Главачъ.
Эхо (Реветъ-ли звѣрь 1831).	Брянскій, Римскій-Корсаковъ.
Экспромтъ (1816).	Кузминскій (1857).
Евгеній Онѣгинъ (1825).	Чайковскій (1878, опера).

„Дѣвицы красавицы“ Даргомыжскаго (1859), Львовъ.
„Когда-бы вы знали“ Вильбоа (1875).
Появленіе весны — Афонасьевъ (1878), Стуковенко (1881).
Письмо Татьяны — Столыпинъ (1881),
Я позабылъ вашъ образъ нѣжный - Кашперовъ.
Упивайтесь ею—Струйскій.

Ея глаза (1828).	Баронъ Шель.
Желаніе (1816).	Шауманъ.(1871),Направникъ(1875), Сомовъ (1883), Глазуновъ, Алоисъ, Римскій-Корсаковъ.
Заздравный кубокъ (1816).	Соколовъ (1857), Дюбюкъ (1868), Альбрехтъ, Главачъ, Глазуновъ,

	Глинка, Бюхнеръ (1879).
Забыть не въ силахъ я.	Станюкевичъ (1884).
Заклинаніе (1830).	Віардо (1864), Блуменфельдъ (1883), Римскій-Корсаковъ, Беллоли (0, если правда, 1862), Кюи. Юферовъ.
Зимній вечеръ (1825).	Яковлевъ, (1871), Направникъ (1879) Віардо, Даргомыжскій, Соколъ. Алябьевъ, Титовъ, - Слоновъ.
Зимняя дорога (1826).	Лоди (1860), Ельховскій (1868), Афанасьевъ (1877), Алябьевъ.
Зачѣмъ безвременную скуку (1821).	Кастріото-Скандербекъ.
И такъ я счастливъ былъ (1815).	Блуменфельдъ.
Кавказскій плѣнникъ (1822);	Кавосъ (1823, балетъ), Алябьевъ (1859, сцены), Кюи (1875, опера).
„Въ рѣкѣ бѣжитъ гремучій валъ“	Алябьевъ (1856), Вильбоа (1860), Гирсъ, Грюздовъ, Самсонова, Корещенко, Кюи, Петерсъ, Шеферъ, Кастріото-Скандербекъ.
Черкесская пѣсня—	Гейнце (1862), Шеферъ (1885), Краль.
Казакъ (1815)	Направникъ (1875).
Каменный гость (1830).	Даргомыжскій (1871, опера). Лишинъ (Пѣсня Лауры, 1878).
Когда въ раздумьѣ	Всеволожскій (1873)
Когда-бъ не смутное влеченье (1833).	Бороздинъ (1858). Сокольскій (1863) Булаховъ (1868), Всеволожскій (1871), Даргомыжскій, Спиро. Щуровскій, Арцыбушевъ (1873), Хомяковъ (1884).

Колокольчики звенятъ (1825).	Вьелгорскій (1852).
Красавицѣ (Все въ ней гармонія 1831)	Мессъ (1839), Поллакъ, Римскій-Корсаковъ.
Къ Корнъ (Я помню чудное мгновенье (1825).	Титовъ (1829), Мельгуновъ (1832), Миклашевскій (1846), Глинка (1857), Дингельштетъ (1857) К*, М*, Гирсъ, Шишкинъ.
Къ портрету Жуковскаго (1818).	Кюи (1888).
Къ Морфею (1816).	Титовъ (1860).
Къ Морю (1824).	Гунке (1860), Титовъ (1872).
Къ ней (1816).	Направникъ (1875).
Къ*** (1817)	Беллоли (1862) Даргомыжскій (1862)
Какъ на утренней зарѣ (Легенда о Стенкѣ Разинѣ).	Казаченко (дуэтъ).
Когда въ объятія мои (1831).	Шишкинъ.
Лилѣ (1816).	Алябьевъ (1873), Кастріото-Скандербекъ, Мессингъ.
Мицкевичъ (1834)	Кюи (1875).
Молитва (Отцы пустынники, 1836).	Даргомыжскій (1860, на четыре голоса), Игнатьевъ (1869), Афанасьевъ (1871).
Мой милый другъ	Григорьевъ (1875), Тутковскій, Гродзкій, Блуменфельдъ, Казаченко.
Моцартъ и Сальери (1830).	Римскій-Корсаковъ (1898, опера).
Мадонна (Не множествомъ картинъ (1830)	Костомарова.
Межъ горъ, лежа-	Тутковскій.

щихъ полукругомъ, (Элегія.)	
Муза (Въ младенчествѣ моемъ (1821).	Глазуновъ.
Мнѣ васъ не жаль	Бларамбергъ, Блуменфельдъ.
Мнѣ не спится (1817).	П. Віардо, Дерфельдъ.
Наслажденіе (1817)	Тивольскій (1877).
Ненаглядная ты.	Даргомыжскій (1849).
На холмахъ Грузіи (1829).	Віардо (1864), Кашперовъ (1864), Римскій-Корсаковъ (1366), Брянскій (1883), Антиповъ, Старцевъ, Гунстъ.
Не улетай живой мечты.	Мери (1845).
Не пой красавица при мнѣ (1828).	Глинка (1831), Кастріото-Скандербекъ (1851), Балакиревъ (1865), Віардо (1865), Рубецъ (1868), Помазанскій (1874), Титовъ (1874); Лядовъ (1876), Римскій-Корсаковъ, Усатовъ, Бобринскій, Гирсъ, Рахманиновъ, Арнольдъ, Н. Рубинштейнъ.
Не спрашивай, зачѣмъ (1817).	Беллоли (1862) Даргомыжскій (1862).
Ночной зефиръ (1824).	Верстовскій (1827), Глинка (1842), Безобразова (1850), Дингельштетъ (1856), Даргомыжскій (1862), Направникъ (1875), Старцевъ (1877), Віардо (1882), Фоссъ (1884), Есауловъ, Рубинштейнъ.
Ночь (1823).	Віардо (1864), Скандербекъ (1854), Римскій-Корсаковъ (1868), Гла-

	вачъ (1873), Офросимовъ (1878), Гродзкій (1896), Альфераки, Полежаевъ, Рубинштейнъ.
Не искушай	Шульцъ (1880).
Надъ лѣсистыми брегами (1830).	Титовъ, Брянскій.
Ненастный день потухъ (1823).	Лисовскій, Римскій - Корсаковъ (Мелодекламація).
Нереида среди зеленыхъ волнъ (1820)	Глазуновъ.
Отвѣть (Нѣть, не черкешенка (1826).	Кн. Голицынъ (1860), Іогансенъ.
Пиковая дама (1834)	Чайковскій (1890, опера), Галеви (1850, опера).
Пиръ во время чумы (1830),	Ларошъ (1880) Нажинскій, Кюи.
Погасло дневное свѣтило (1820).	Геништа (1857) Алоизъ.
Подражаніе Корану (1824).	Бендеръ.
Подражаніе пѣснѣ пѣсней (Въ крови горитъ огонь желанья (1825):	Глинка (1842) Даргомыжскій (1860), Галлеръ (1873) Даргомыжскій („Вертоградъ" 1862) Альфераки, Глазуновъ.
Подъвечеръ осенью ненастной (1814).	Титовъ (1874).
Подъ небомъ голубымъ (1826).	Алябьевъ (1838, тріо) Кюи, Сокольскій, Чубылкинъ.
Полтава (1829).	Даргомыжскій (1872, дуэтъ Орлика и Мазепы) Верстовскій, Поповъ, Петерсъ („Казакъ"), Зыбина („Тебѣ, но голосъ").

	Чайковскій (1883, опера), Сокольскій (1859, опера).
Послѣдніе цвѣты (1825).	Кюи (1881), Аленевъ.
Поэтъ (1830).	Шеферъ (1885).
Предчувствіе (1828)	Пауфлеръ (1853, тріо).
Предъ испанкой (1819).	Даргомыжскій (1859), Зыбина (1861) Бусловъ.
Признаніе (Я васъ люблю, 1824).	Яковлевъ (1855), Глинка (1857).
Примѣты (Я ѣхалъ къ вамъ (1829).	Зыбина (1861), Бразоль (1877), Бобринскій.
Прощай, свободная стихія (1824).	Титовъ (1872), Гунке.
Пробужденіе (Мечты, мечты, гдѣ ваша сладость, 1816).	Даргомыжскій (1851), Данауровъ (1870) Христіановичъ (1875), Алябьевъ, Римскій-Корсаковъ, Эмануель.
Прости.	Н. Рубинштейнъ (1842).
Прощаніе (1838).	Вильбоа (1858, дуэтъ), Бороздинъ (1859), Гунке (0860), Варламовъ (1861) Віардо (1864), Зайцевъ (1868), Битнеръ (1870), Соколовъ (1870, дуэтъ), Воротниковъ (1873, тріо), Титовъ (1874), А. Рубинштейнъ (1876).
Пью за здравье Мери (1830).	Глинка (1850), Варламовъ (1861), Ларошъ (1888), Арнольдъ, Бертольдъ, А. Рубинштейнъ, Даргомыжскій, Л. Ивановъ.
Пѣсня Фрица.	Старцовъ (1877).
Пѣвецъ, (Слыхали-ль вы, (1816).	Титовъ (1829), Верстовскій (1831) Божановскій (1858), Вохина (1867),

	Бураковъ (1869), Гольдшмитъ (1869), Фаминцынъ (1871), Гриммъ (1875), Христіановичъ (1875), Рубинштейнъ (1878), Бертольдъ, Нечаевъ, Брянскій, Соколовскій, Чайковскій.
Поэтъ, не дорожи любовью народной (1830).	Всеволожскій.
Пророкъ (1826).	Кюй, Римскій-Корсаковъ.
Птичка (Въ чужбинѣ свято (1822).	Преисъ.
Петербургъ (Гдѣ прежде финскій рыболовъ, 1839).	Орловъ.
Пиръ Петра В. (Надъ Невою, 1835).	Альбрехтъ, Зайцевъ.
Прощай, письмо любви (1825).	Кюи.
Пуншевая пѣсня (Силы четыре, 1816)	Брянскій.
Рогдана.	Даргомыжскій (1875, три оперныхъ отрывка).
Разставаніе (1830).	Бар. Шель (1879), Вильбоа, Каппри, Кюи, Дерфельдъ.
Роза (1815).	Глинка (1838), Арнольдъ (1841), Самсонова, Даргомыжскій.
Русалка (1819).	Даргомыжскій (1862, опера).
Русланъ и Людмила (1820).	Шольцъ (1824, балетъ), Глинка (1841, опера), Сычевъ (1822, „У лукоморья дубъ зеленый“), Кленовскій. (1899, тоже)
Рѣдѣетъ облаковъ летучая гряда (1820).	Римскій-Корсаковъ.

Сербская пѣсня (Что ты ржешь (1839).	Владиславлевъ (1869), Альбрехтъ
Сказка о рыбакѣ и рыбкѣ (1832).	Минкусъ (балетъ).
Слышу-ли голосъ твой.	Усатовъ (1883).
Слеза (1815).	Алябьевъ (1860), Даргомыжскій (1860), Блуменфельдъ, Зыбина (1862), Яковлевъ (1871), М*.
Свѣжъ и душистъ.	Кастріотъ-Скандербекъ (1851).
Сновидѣніе (1817).	Кюи (1867), Арепскій, Глазуновъ, Гунстъ, Римскій-Корсаковъ, Холева.
Соловей (1827).	Бар. Шель (1879), Кюи, Чайковскій.
Стансы (Философъ ранній, (1819).	Бахметевъ.
Стрекотунья-бѣлобока (1825).	Мусоргскій (1871).
Спаси меня.	Вителяро.
Снова тучи надо мною.	Пауфлеръ, Пацiусъ.
Счастливъ, кто избранъ своенравно (1828).	Всеволожскій.
Талисманъ (1827)	Титовъ (1829), Алябьевъ.
Только что (1825).	Кюи (1881).
Торжество Вакха (1817).	Даргомыжскій (1867, опера балетъ)
Туча (1835).	Рубинштейнъ (1852, дуэтъ) Родзянко (1857), Ракитинъ (1875), Блуменфельдъ, Куракинъ, Нусъ, Россель, Римскій-Корсаковъ, Альбрехтъ.
Ты и вы (1828).	Танѣевъ (1845), Даргомыжскій

	(1859), Булаховъ (1861), Гурилевъ (1862), Бронниковъ (1865), Бар. Шель (1867), Гр. Кушелевъ, Безбородко (1869), Блейхманъ, Гунке Ладухинъ, Лескевичъ, Римскій, Корсаковъ, Соколовскій, Спиро, Фольбортъ, Чуприновъ, Иранекъ.
Три ключа (Въ степи мірской, 1827).	Кюи, Волковъ.
Трудъ (Мигъ вожделѣнный насталъ, 1830).	Азанчевскій.
Увы, зачѣмъ она блистаетъ (1820).	Черниковъ (1839), Бриттихъ (1866), Алябьевъ.
Узникъ (1822).	А. Рубинштейнъ (1860), Віардо (1864), Лобановъ (1882).
Умолкну скоро я (1821).	Блуменфельдъ.
Урну съ водою уронивъ (Царскосельская статуя, 1830).	Бусловъ.
Утро.	Соколь.
Хоть тяжело подъ часъ (1823).	Вильбоа (квартетъ).
Цвѣтокъ (1828).	Віардо (1864), Кюи (1881), Никольскій (1883), А. Л*. Феста, Блуменфельдъ, Римскій-Корсаковъ, Гродзкій, Соколовъ.
Zwei lieder	A. Iensen.
Цыгане (1824).	Рахманиновъ (1892, опера), Іонъ, (1897, опера), Erlanger.

„Старый мужъ“ Алябьевъ (1860) Кашперовъ

	(1861), Верстовскій (1861), Рубинштейнъ (1879) Зыбина(1880) Віардо (1882).
„Птичка“	— Вильбоа (1858. дуэтъ), Бороздинъ (1859), Гунке (1860), Варламовъ (1861), Віардо (1864), Зайцевъ (1868), Битнеръ (1870), Соколовъ (1870, дуэтъ), Воротниковъ (1873, тріо), Титовъ (1874), А. Рубинштейнъ (1876), Альбрехтъ, Брянскій, Зыбина, Лишинъ, Муравьевъ, Нусъ, Орловъ, Рубецъ, Соломирскій.
Черная шаль (1820).	Нейтвахъ (1831, балетъ) Геништа (1857) Верстовскій (1861).
Чужой для всѣхъ	Вильбоа (1874).
Что въ имени тебѣ моемъ (1829).	Даргомыжскій (1859), Римскій-Корсаковъ(1866), Серебряниковъ (1868), Титовъ (1874), Кони (1890), Ладухинъ (1891), Заремба, Конюсъ, Алябьевъ.
Юноша и дѣва (1835).	Даргомыжскій (1860) Донауровъ (1872), Кюи (1874), Віардо.
Я васъ любилъ (1829).	Булаховъ (1845), Миклашевскій (1846), Кашперовъ (1853), Шаблыкинъ (1859), Даргомыжскій (1861), Гурилевъ (1862), Гр. Кушелевъ Безбородко (1862), Делазари (1863), Дмитріевъ (1865), Бар. Шель (1867), Алябьевъ (1868), Гр. Шереметьевъ (1870, тріо), Толстой (1875), Вителяро (1876), Вилламовъ (1879), Смоленскій (1881), Кюи (1889), Гродзкій (1895), Варламовъ, М.*

	Гр. Т.*, Сомовъ, Шуровскій, Тутковскій, Шеферъ, Данилевская, Мейндорфъ.
Я здѣсь, Инезилія (1830).	Глинка (1844, Беллоли (1862), Соколовъ (1875) Лишинъ (1875), Старцовъ (1877) Аристовъ, Браунъ, Бусловъ, Даргомыжскій, Мейеръ, Юферовъ.
Я жизнь любилъ	Алябьевъ (1868).
Я пережилъ свои желанія (1823).	Вальдъ (1853), Дтитріевъ (1854), Сакети (1857), Леви (1868), кн. Куракинъ (1872), Макаровъ (1872), кн. Голицынъ (1874), Газовъ (1878), Богдановъ (1880), Лудвигъ (1883), Пане (1883), Алябьевъ, Блейхманъ, Мерингъ, Симонъ, Шишкинъ.
Я умеръ отъ счастья	Ладыженскій (1873), Даргомыжскій, Римскій-Корсаковъ.
Я видѣлъ смерть (1816).	Аренскій.
Я говорилъ тебѣ (1821).	Сѣтовъ.
Я думалъ сердце позабыло (1828)	Дмитріевъ, Чумаковъ.
Я памятникъ себѣ воздвигъ (1836).	Казаченко, Крыжановскій, Кленовскій.





